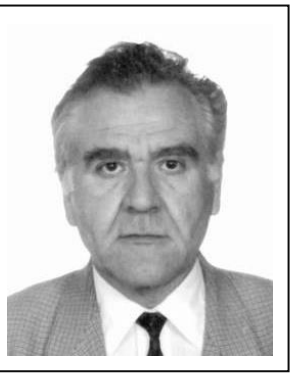
PROBLEME ALE TEMPOULUI ÎN CREAȚIA LUI SIGISMUND TODUȚĂ

DAN VOICULESCU, 2001
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

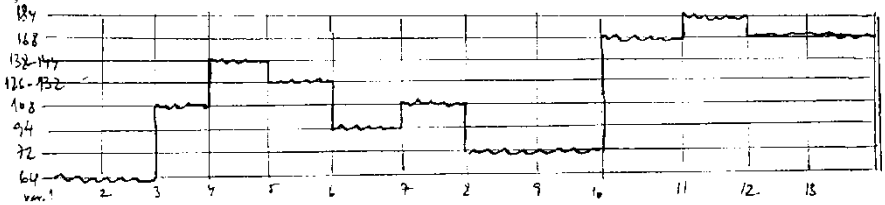


Dan VOICULESCU (1940-2009) – compozitor, muzicolog, profesor. Urmează studiile universitare la Conservatorul clujean ca discipol al lui Sigismund Toduță; participă la diverse stagii, la Veneția cu Mortari, la Köln cu Stockhausen și Kumpert, participă la Școala de vară de la Darmstadt; a fost cadru didactic al Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca (1963-2000) și al Universității Naționale de Muzică București (2000-2009), specialist în polifonie și analiza scriiturii contrapunctice (cursuri, antologii, studii de polifonie renascentistă, fugă și contrapunct bachian, polifonia muzicii secolului XX); a fost membru fondator și președinte al Fundației „Sigismund Toduță" (1995-2000). A avut preocupări componistice diverse: muzică de cameră, vocală, corală, simfonică, vocal-simfonică, operă (*Cântăreața cheală*), unele nuanțate de spiritul didactic (*Carte fără sfârșit* – vol. I-III – pentru pian).

Celui ce a cântat sau a studiat partiturile marelui nostru compozitor Sigismund Toduță, nu se poate să nu-i fi impus numeroasele indicații de tempo, integrate în seria de elemente de scriitură – atât de bogate, la nivelul parametrilor melodico-ritmic, armonic, polifonic sau timbral. Luxurianța notațiilor expresive și de mișcare, de-a dreptul proverbială încă în timpul vieții autorului, îl desemna ca pe un neîntrecut italienist între muzicieni, capabil să fixeze în scris nuanțe infinitezimale ale intențiilor componistice. Departe de a lăsa la latitudinea interpreților – *a piacere* – tempourile, le notează cu mare precizie, aceasta rămânând o constantă de-a lungul celor 3 perioade de creație. Doar în foarte puține lucrări – de pildă în *Liturghii* sau în *Toccata* din tripticul *Preludiu - Coral - Toccata* nu dă indicații de mișcare, acestea reieșind din caracterul scriiturii și integrându-se în ceea ce evidențiază o trimitere la stilul vechi.

Deja *Passacaglia pentru pian* din 1943 impune prin viziunea originală și bogată asupra desfășurării lucrării, în care tempourile reflectă parcă planul constructiv și se pliază celor două mari valuri elaborative. Din studiul partiturii rezultă că tema cunoaște mari variații în prelucrarea ei, situându-se între valorile metronomice ♩ = cca 64 și 184 (adică pâna la aproape de 3 ori mai repede decât

expunerea inițială). Diagrama temporală evidențiază marile contraste cuprinse de variațiuni:



Variațiunea IX este cea mai complexă din punct de vedere al fluctuațiilor interioare de tempo: *Lo stesso tempo* (♩ = cca 72, de la var. VIII - n.n.), *ma senza rigore di misura*, apoi: *precipitando..., a tempo, precipitando di nuovo... revenire a tempo, precipit. possibile, ...a tempo, con un po' di fretta, a tempo, esitando un po' e poi sbrigando* (a grăbi, a rezolva repede - n.n.), *...a tempo, affrettare un instante..., stringendo assai, ...quasi rit.* - toate aceste indicații apărând pe parcursul unei singure variațiuni! Mai multă migală în precizarea intențiilor de detaliu ale compozitorului e greu de imaginat. Să remarcăm ce mare deosebire de viziune există între această dinamică a tempoului față de extaticul exprimat în *Passacaglia* din oratoriul *Miorița* (Nr. 5) – unde tempoul este subînțeles din context și este imuabil, nu cunoaște modificări pe parcurs.

Aceleași fine diferențieri de tempo apar și în *Sonatina pentru pian* (1950). Pornind de la ♪ = 160, partea I va cunoaște nu mai puțin de 17 indicații de tempo, cuprinse între 184 și 104, care urcă și coboară față de punctul inițial în funcție de expresivitatea și caracterul dorite pentru fiecare segment de formă. Bunăoară, în secțiunea finală apar indicațiile 176... 152... 116... 108... 104 – o liniștire treptată a desfășurării. Partea a II-a aduce o ușoară decelerare, în mod văluros, coborând de la valorile metronomice ♪ = 76 la ♪ = 50, cu mai multe fluctuații, întărite și prin indicații expresive (*molto rubato, pochiss. rall, pochiss. meno mosso ancora, esitando, rall., slanciandosi, estinto*). În partea a III-a, *Gaio rustico* (♪ = 152, ♩ = 92), schimbările de tempo ajung să fie marcate chiar și în fiecare măsură (la secțiunea *meno mosso):* 104-100, 96, 104-100, 96, 160 – ceea ce înseamnă o alternanță în trepte schimbate brusc.

Aproape în fiecare lucrare apar elemente semnificative, creșteri ale finetii notației tempoului. Urmărind astfel de aspecte în muzica instrumentală de cameră, se remarcă următoarele:

- În *Suita de cântece și dansuri pentru pian* (1951), piesa nr. 7 aduce o bruscă dublare de tempo, de la ♩ = 58 la ♩ = 112-116 (*Mosso, scherzando, tempo giusto*).

- În *Sonata nr. 1 pentru flaut și pian* (1952), secțiunile tematice ale primei părți se diferențiază și prin tempo, în trei trepte: *Allegro* (♪ = 152-160), *Un poco meno mosso* (♪ = 138-146), *Meno mosso* (♪ = 92-94).

- Datorită noutăților în privința notației, în *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* (1985) autorul recurge la o legendă specială, plasată la început, în care se dau și indicații de mișcare:

fermata breve

fermata

---------> *leggiermente accelerare*

<--------- *leggiermente ritardare*

 accelerare

 rallentando

(') *respiro rubato*

Notate cifric, indicațiile de tempo se schimbă și în lipsa barei de măsură, care se încadrează în spiritul general cuprins în specificarea *Improvvisando*, înscrisă în fruntea primei mișcări (*Fantasia*). Partea a II-a, încredințată numai viorii solo, nu poartă nici o indicație de mișcare. Veritabil omagiu adus stilului violonistic solo bachian, această parte aduce doar mici modificări interioare față de tempoul ales, subînțeles. Este poate semnificativ faptul că în final – *Toccata* –, rezumarea la indicații cifrice se desfășoară pornind de la ♩ = 88-92; apoi se alege valoarea 88 pentru o secțiune, 92 pentru alta, pentru ca în final să se potențeze tema rondoului prin ♩ = 92-98.

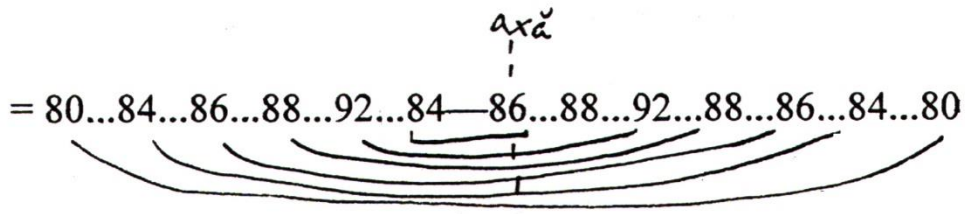
- În ciclul *Preludiu - Coral - Toccata pentru pian,* din anii 1973-`74, apar importante intenții de *rubatizare a tempoului.* Nemaiapelând la indicații cifrice, cele exprimate prin termeni italieni, pornind de la *Lento, improvvisando,* înscriu numeroase fluctuații, care urcă până la *slanciando, accel. sempre, veloce, muovendo assai, precipitando,* sau cuprind mici accelerări și răriri în sfera lentă, marcate fiind doar pe suprafețe mici.

- *Sonata pentru violoncel solo* (1989) denotă preferința, în etapa finală de creație, pentru scriitura fără bare de măsură, evidențiind înclinația spre cultivarea *rubato*-ului. Numeroasele indicații de mișcare (*rubato assai, esitando, muovendo, poco animato, smorzando, improvv.*) alternează cu altele, de expresie și caracter, care au tangență și cu mișcarea (*ben declamato, quasi recitativo*, etc). Toate acestea apar alternativ cu secțiuni de *tempo giusto* (♩ = 120).

- Probleme similare apar în *Sonata pentru flaut solo* (1989) și în *Simfonia BACH pentru orgă* (1984). Se face apel la grafia care include săgețile punctate ----> și <----- sau întregi, precum și la „terasarea" tempourilor, cu schimbări bruște – chiar

dacă sunt operate în trepte apropiate. *Coda* din finalul *Simfoniei BACH* (*Toccata*) realizează o rărire treptată, cu notații precise: 54 ... 52 ... 48-46, la care se adaugă *rall.* în final.

Lumea lucrărilor corale toduțiene reflectă aceeași responsabilitate pentru precizarea vitezei de execuție. De obicei, prelucrările strofice aduc variații crescătoare sau descrescătoare ale tempourilor, în funcție de schimbarea caracteristicilor scriiturii. Bogatele sugestii sunt date în italiană, cu prevederi metronomice detaliate. O excepție o constituie cântecul de leagăn *Liu, liu, lea...* (din Caietul I), unde apare indicația *Legănat* (♩ = 92-96). Semnalizările prin cuvinte și cifre metronomice se regăsesc pretutindeni și în Caietele II și III – cu excepția colindei *Pe cerul cu flori frumoase* din Caietul III, unde nu se dă nici o indicație de tempo; abia pe ultimele două pagini apar cifre metronomice. Dimpotrivă, în *Colo josu mai din josu* sunt utilizate numai însemne cifrice – nu mai puțin de 12, formând o văluroasă creștere și descreștere. Structura tempourilor din *Pogorât-a, pogorât-a* evidențiază simetria conceptuală, în jurul unei axe mediane:



Similară este și structura temporală evidențiată în *Arhaisme* (1969), unde prima secțiune poartă indicația *Salmodiando,* iar apoi se dau indicații cifrice care pun în evidență un arc constructiv cu creștere și descreștere treptată.

Interesante probleme privind marcarea mișcării apar în ciclul *La curțile dorului* (1978). O originalitate de notație se întâlnește încă din primul cor:

♩ = 44 <--------- ♩ = 68 ---------> ♩ = 80

Și aici – cu toate că scriitura curge neîngrădită de bare de măsură, ci eventual are doar bare punctate – apar modificări cifrice pe suprafețe mici. Pe o singură pagină se pot distinge 10 indicații metronomice, arcuite pe scara lui Maelzel de la 44 la 78-80 și înapoi, treptat, la 50. Dar pe aceeași pagină mai apar săgețile mari și mici, privind accelerarea sau decelerarea, precum și indicații în cuvinte: *poco agitato, tranquillo, meno mosso, assai meno mosso.* Dacă ținem cont de noutatea scriiturii de tentă heterofonică, de faptul că în această piesă fiecare structură e concretizată în alt tempo, că până și *ritenuto* este marcat nu numai prin săgeată inversă (⟵) ci și prin cifre (pag. 12-13, *Ed. Muzicală*), în infinitezimale gradații – 60 ... 58 ... 56... 54 ... 52 ... 50 ... ⟵ –, sau că în piesa nr. 3, *Iezerul,* sunt date nu mai puțin de 30 de modificări de tempo ce urmăresc curba evoluției constructive a formei – uneori

cu demarcații de tempo în fiecare măsură –, vom realiza că în ciclul *La curțile dorului* se află o culminație reală a notației muzicale a tempourilor.

Din ciclul *10 miniaturi corale* pentru voci egale (1984) sunt de reținut tendințele de subliniere a *rubato*-ului, exprimat chiar și prin termeni românești *(Rar, doinind)* din piesele nr. 2 și 3, sau indicațiile exprimate cifric cu o mare frecvență în piesele nr. 6 și 7.

În *Liturghia nr. 2* (1974), indicațiile de tempo lipsesc, mișcarea fiind subînțeleasă și reieșind din contextul scriiturii, ca și în straturile vechi de cultură muzicală religioasă la care face trimitere.

Liedurilor le e caracteristică tendința spre rubatizare și cantonarea pe valori metronomice scăzute. Unitățile de timp pornesc în jurul a 60 bătăi pe minut și cunosc mari fluctuații. Între liedurile pe versuri de Ana Blandiana, piesa *Penel* poartă indicația *Monotono, senza espressione* (♩ = 46), iar ultimul lied, *Totuși,* scade unitatea de timp la 38-40 – cea mai mică indicație metronomică întâlnită la Sigismund Toduță. Între liedurile pe versuri de Lucian Blaga am întâlnit notații metronomice inversate din punct de vedere valoric-cifric: ♩ = 58-54; sau 66-58 în *Fum căzut.* Se remarcă absența în câteva cazuri a indicațiilor de tempo pe parcursul introducerilor pianistice; ea poate induce interpretul spre alegerea unui tempo *a piacere,* dar poate fi văzută și ca o invitație la *rubato*, la un tempo subînțeles. Abia după câteva măsuri sunt date indicații precizate în cifre.

Întrucât problematica tempourilor în lucrările simfonice și vocal-simfonice toduțiene îmbracă în principiu aceleași maniere de exprimare și aceleași densități, vom puncta în continuare numai elementele deosebite pe care le-am întâlnit.

Simfonia I (1954) evidențiază largi spații în care unitatea referențială de timp este doimea. Fluctuațiile marcate în jurul cifrei inițiale 60 sunt relativ simetrice: se ajunge la un tempo de 84 bătăi pe minut – la cifra 12, unde se trece la dublare (♩ =𝅗𝅥 *del precedente*) – dar și la un *Largo, un poco stanco* (𝅗𝅥 = 40). Finalul părții a II-a descrește de la *Lento* 𝅗𝅥 = 42 prin *assai più lento – Lentissimo,* spre *morendo.* Foarte bogate indicații de tempo apar și în final, unde se ajunge în mod subit la un *Doppio movimento* ♩ = 𝅗𝅥 *del precedente* (reper nr. 89).

În *Simfonia a II-a* (1956) impresionează – pe lângă bogăția obișnuită a indicațiilor – tempoul părții secunde, *Presto* (𝅗𝅥. = 126) – *in una battuta,* păstrat pentru 200 măsuri, după care se face echivalența cu ♩ = 126, *Poco allegro.* Probabil că în *Largo, molto squisito,* în 4/4, cu indicația 𝅘𝅥𝅮 = 72, întâlnim unitatea de timp cu valoarea cea mai scăzută – ♩ = 36 – din creația lui Sigismund Toduță.

Mult interes prezintă și desfășurările variate de tempo din *Simfonia a III-a* (1957), unde unitatea de timp e considerată optimea, cu valori de 136 (*Moderatamente mosso*), 184 (*Animato*) sau 166-77, scăzute în momentele de *rubato parlando* până la 𝅘𝅥𝅮 = quasi 100. Dar va ajunge și la *Mosso* 𝅘𝅥𝅮 = 200 (pag. 61).

În fine, *Simfonia a V-a* (1976) aduce noutăți în notația tempourilor, în paralel cu inovațiile de limbaj și de liberalizare a conceptului formal. Sunt notate direct

cifrele metronomice, dar apar și săgețile mari și mici, indicând accelerările sau răririle. *Aulodia* (*Improvvisando* ♩. = 88) conține numeroase elemente de liberalizare a mișcării, exprimate în cuvinte, sugerată fiind și prin barele punctate de măsură, menite a elasticiza ritmul (vezi pag. 31, nota de subsol – Part. gen. *Ed. Muzicală*). O noutate grafică apare la pag. 84, sub forma unei săgeți cu dublu impuls:

assai rit....

Și lumea concertelor pentru coarde exprimă tendințele de evoluție stilistică. Perioada de creație ar putea fi stabilită și în funcție de anumite particularități de notație – între care și tempoul. Indicațiile *Preludiando* ♩ = 50, *Slanciato* ♩ = 80-84, *Tempo giusto* ♩ = 76-80, *Strepitoso* ♩ = 96-98, *Quasi cadenza* ♩ = 100-104 sau *Quasi recitativo* ♩ = 50 din *Concertul nr. 2 pentru coarde* (1973) denotă o schimbare de optică față de primul *Concert,* din 1952. Bogăția nuanțelor de expresie se leagă adesea de mișcare și impune un fin cunoscător al limbii italiene.

Cele trei mari lucrări vocal-simfonice reflectă aceleași faze ale exprimării tempourilor. *Miorița* (1958) nu conține multe indicații cifrice, în schimb introduce termeni noi – *Alla doina, molto rubato* (în *Eterofonia*), *Tempo ad libitum* (în nr. 4, înaintea unui *Presto*) –, iar la mai multe numere (*Egloga „Dar cea mioriță"* apoi în nr. 5, 7, 8, 9, deci inclusiv în *Passacaglia* și în *Fuga-Dans*) lipsesc indicațiile de tempo, mizându-se pe subînțelegerea lor din contextul scriiturii. Dimpotrivă, în oratoriul *Pe urmele lui Horea,* scris la 20 de ani distanță, în 1978, indicațiile metronomice sunt foarte precise. În partea I apar cifre diferite chiar la distanță de o măsură, în trepte fin demarcate: 58 – 50 – 58 – 63 – 66-69 – 80 – 72.

Se utilizează săgețile scurte și lungi, în ambele sensuri, iar o secțiune *molto rubato* poate conduce spre un *agitato* ♩ = 104-108 (în partea a II-a). În partea a VII-a se dă indicația dublă:[1]

♩. = 42
♪ = 126,

iar în partea a Xl-a se ajunge chiar la *lentissimo* 𝅗𝅥 = 46, urmată de ritenuto (←). Basul ostinat al părții XIV coboară chiar la indicația metronomică 𝅗𝅥 = 42-44, iar, prin contrast, finalul – partea a XVI-a – trece prin mai multe salturi de tempo, chiar și la distanțe de o măsură, și realizează un mare *accelerando* scris pas cu pas.

Bogăția indicațiilor de tempo din *Meșterul Manole* (1983) – pe care o putem numi „opera vieții sale" – întrece prin amănunțimea intențiilor toate celelalte lucrări. În trepte fine se trasează etapele unui *accelerando* (reper nr. 1a din reducția de pian), se prevăd fermate pe cezuri (la nr. 4), iar uneori același material muzical este reluat în alt tempo (pag. 11 – red. de pian). Asimetria tempourilor se

[1] Apar chiar şi indicaţii greşite, de exemplu la pag. 120: ♩ = 136 / 𝅗𝅥 = 73 sau ♩ = 138 / 𝅗𝅥 = 74, care nu pot fi interpretate decât ca nişte scăpări.

împletește cu cea a metricii, mereu schimbate, datorate tratării unui text în proză. Apar chiar și *accente de tempo,* cum ar fi intrarea corului la reperul nr. 8a). Apelarea la *Tempo ad libitum* (reper nr. 10) se datorează plasării a trei fermate pe pauze. Apariția Mirei e marcată printr-o ușoară ridicare a tempoului (de la 80 la 96, apoi 𝅗𝅥=80). Chiar și în cadrul *Fugii libere* (de la reperul nr. 20) apar scăderi și ridicări episodice, atingându-se gradul de *senza misura* și *rubato assai,* pentru ca în *stretta* finală, care punctează actul I, să se aplice o creștere la nivelul 𝅗𝅥=112-116. La reperul nr. 37a se realizează în câteva măsuri, prin tempouri diferențiate, un mare *ritenuto*: ♩ = 92 – 80 – 72 69 .

Dimpotrivă, începutul actului III fixează cifric un *accelerando* ale cărui etape sunt: 50 – 58-60 – 66 – 69 – 76 – 80 – 84 – 96, mergând până la 112 (pag. 153). E semnificativ faptul că plângerea Mirei înzidite (pag. 184), de o mare bogăție expresivă, e marcată prin *ad libitum, senza misura.* Poate părea curios amănuntul că revenirea în final a corului de copii, cu un subliniat rol cathartic, nu poartă indicații metronomice, scriindu-se doar *Solemne* (sic!), în timp ce la reperul nr. 13 din actul I se prevedea ♩ = cca 50 – un moment similar cu cel mai scăzut nivel de tempo adus de basul ostinat de la reperul nr. 41 (𝅗𝅥 = 48-50).[1]

**

Conchizând, este de remarcat bogăția manierelor de notare a tempoului în creația marelui compozitor Sigismund Toduță, care nu poate avea egal în privința acribiei decât în creația enesciană – structurată într-un alt context cultural și la alte coordonate de timp.

Se poate constitui o întreagă listă, cu caracter de legendă, privind indicațiile de tempo în creația lui Sigismund Toduță, din care nu vor lipsi nici variantele de exprimare cifrice:

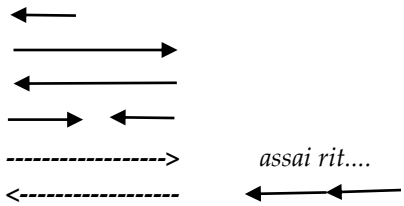
♩ = 54
♩ = 54-56
♩ = cca 108
♩ = 100 cca
𝅗𝅥 = ♩ = 72
♩ = 58-54
69 = ♩
𝅗𝅥 = 72 sau ♪ = 42 sau ♩. = 135
♩ = 144 ♩. = 126 ♩ = 90

nici semnele grafice:

♩ = 44 <--------- ♩ = 68 ---------> ♩ = 80

⟶

[1] Dintr-o eroare grafică a apărut ♩ = 48-50.



assai rit....

și nici denumirile tempourilor, exprimabile într-o lungă listă, care vădesc marea fantezie a autorului. Termenul *rubato* și familia derivată din el, asociată de regulă cu *lento* (♩ = 54-56), indică intenții de elasticizare legate de substanța muzicală pronunțată, ca și *improvvisando, quasi cadenza, preludiando, salmodiando.* Indicațiile în limba română (sau cu trimiteri la limba română) – *Rar, doinind, Legănat, Tempo di Hora, Alla doina, molto rubato* etc. – vin să se alinieze în mod fericit celor italiene consacrate, lărgite, la rândul lor.

Polii tempourilor în componistica toduțiană se extind într-un ambitus de circa 5 registre. Cei inferiori cuprind 𝅗𝅥 = 46 (*Horea,* partea a Xl-a), 𝅗𝅥 = 40 (*Simfonia I*), ♩ = 44 (*La curțile dorului*), ♩ = 38-40 (în ultimul lied pe versuri de Ana Blandiana) și chiar 36 = ♩ (*Simfonia a II-a*). Cei superiori cunosc valori de 176 (*Sonata nr. 1 pentru flaut,* final), ♩ = 192 (*Sonata pentru oboi și pian*), *Vivacissimo* (*Concertul nr. 1 pentru coarde,* final) sau chiar ♪ = 200 (*Simfonia a III-a*).

Absența indicațiilor de tempo, atunci când nu este o scăpare, lasă evoluția în libertatea unui tempo subînțeles (*Liturghia nr. 2*) sau tinde către cât se poate de repede, când unitatea de gândire e șaisprezecimea (ca în *Toccata* din tripticul pentru pian).

Dacă la indicațiile stricte de tempo se asociază ampla listă terminologică adiacentă, exprimată prin adjective, adverbe sau gerunzii, obținem imaginea a ceea ce înseamnă viziunea asupra desfășurării temporale a celui mai important compozitor român al celei de a doua jumătăți a secolului XX.